TEMAS E DEBATES 1
MEC/FUNARTE

A querela do Brasil

CARLOS ZILIO

1982

O SISTEMA DE PORTINARI

Ao regressar de Paris, em 1930, Portinari encontra a arte moderna razoavelmente incorporada à vida cultural brasileira. Já haviam sido produzidas obras importantes e algumas instituições culturais começavam a ser ocupadas pelos modernistas, tendo mesmo um pequeno público aderido à arte moderna. Mas é também um tempo de politização da vida cultural, que situará os artistas e intelectuais em torno de campos políticos.

É este o ambiente cultural que será vivenciado por Portinari, que, saído do ensino acadêmico e tendo ganho o prêmio de viagem, retorna ao Brasil influenciado pelo contato com a arte moderna francesa. Torna-se difícil precisar esse processo de transformação pelo qual ele passou, visto que o mesmo se deu mais ao nível da subjetividade que da produção. Nos dois anos que permanece em Paris, Portinari fará apenas

três naturezas-mortas, que embora representem uma considerável mudança em relação aos padrões da Escola de Belas-Artes, situam-se basicamente próximos da pintura pré-impressionista. Suas primeiras telas no Brasil mostrarão uma simplificação na forma e na cor, mas permanecerão ainda presas às regras convencionais, como o "Retrato de senhora" (Maria Portinari) realizado em 1932.

Em torno de 1934, verifica-se no seu trabalho o surgimento das bases de seu estilo. Da primeira fase do Modernismo, Portinari mantém sobretudo a intenção nacionalista, através da temática brasileira. Mas na sua pintura a figura humana será dominante. O trabalhador rural, as figuras populares e as cenas infantis seriam os seus personagens principais. Sua obra se concentrará principalmente em torno dos temas do trabalho e da pobreza. Mas, à diferença da primeira fase do Modernismo, a evocação popular em Portinari terá um deliberado sentido político. As origens formais de seu estilo envolvem diversas influências. Há, por exemplo, o Cubismo, que aparece na constância da presença de Picasso e, além disso, a influência de alguns artistas da Escola de Paris, do Muralismo mexicano, do Quattrocento italiano e dos ensinamentos da Escola de Belas-Artes.

Portinari
Retrato de Maria, 1932
Óleo sobre tela, 101 x 82cm
Museu Nacional de Belas-Artes, Rio

O estilo de Portinari compreenderá uma assimilação dessas diversas fontes, com a predominância momentânea de uma sobre a outra, o que lhe trará um certo ecletismo. No entanto, em termos de processo, poderíamos dizer que irá haver uma tendência em direção ao Pós-Cubismo, que se acentuará a partir de 1939, atingindo seu apogeu entre 1943 e 1944, nas pinturas para o Ministério da Educação e na série dos profetas.

Algumas coincidências, como a temática nacional e a incorporação de procedimentos renascentistas à arte moderna, preparam a aproximação de Portinari com os mexicanos. Assim, a influência da arte mexicana sobre ele se fará num sentido mais de objetivos gerais, tais como a afirmação de uma arte social e realista e no interesse pela pintura mural. Finalmente, o expressionismo de Portinari não virá do Expressionismo alemão, mas através da interpretação dada pelos mexicanos e por Picasso. As diferenças entre o seu estilo e o dos mexicanos, no entanto, serão relativamente grandes. Em Portinari, mais do que a referência a Michelangelo e ao Barroco, como existe entre os mexicanos, serão os primitivos italianos que o influenciarão. Ao experimentalismo dos mexicanos, Portinari manterá uma técnica mais tradicional (consta que Portinari, incentivado por Siqueiros, teria chegado a tentar a pintura com pistola, abandonando-a por falta de afinidade). Finalmente, ao invés da dominação da mensagem política direta, Portinari se dirige para a apreensão do cotidiano popular.

Da Escola de Paris, além do lirismo de Chagall e de uma estilização baseada nas figuras de Modigliani, aparece também na pintura de Portinari um clima poético que provém de elementos emprestados ao Surrealismo, entre os quais, o mais evidente, seria uma sugestão de espaço que faz lembrar Tanguy. O Pós-Cubismo será absorvido através da influência exercida pela fase clássica de Picasso. Tal como acontecera anteriormente com Di Cavalcanti, a concepção da forma humana, o equilíbrio harmônico e o volume escultórico formado pelo conjunto das figuras humanas, embora recebam um tratamento pessoal da parte de Portinari, são todos elementos diretamente vinculados ao 'retorno à ordem' de Picasso. Posteriormente, a influência de Picasso se manifestará através da forte impressão que "Guernica" provocará em Portinari.

Portinari
Mulher com criança, 1938
Óleo sobre tela, 73 x 60cm
Coleção particular

Havíamos visto, em Di Cavalcanti, as dificuldades que ele enfrentou para superar o problema da convivência entre duas ordens espaciais contraditórias. Portinari, pelo menos até a maior acentuação do Pós-Cubismo na sua obra, elimina essa questão, optando por um espaço mais realista. Ele irá organizar sua pintura num espaço determinado pelo volume e a ilusão de profundidade. Para tal, adotará uma perspectiva baseada no Quattrocento, que se caracteriza pela adoção de diversos procedimentos. Por vezes a perspectiva se fará pela demarcação feita pela linha do horizonte, outras pela utilização de linhas de fuga divergentes, ou ainda pela repetição de alguns elementos que reaparecem em profundidade. Além disso, esses recursos serão envolvidos por um clima poético, onde a integração entre as formas faz apelo para o imaginário, uma vez que as proporções entre elas não se dão de maneira lógica. Ou seja, assim como no século XIV e parte do XV, o espaço de Portinari é uma mistura do espaço sensível e representativo, onde a unidade é mais figurativa que ótica. Essas soluções são atualizadas na sua pintura através do aprendizado na Escola de Belas-Artes. Pois a esta influência do Quattrocento se misturam exemplos de virtuosismo, resultantes da leitura estereotipada feita pelo academismo, tais como a unidade do conjunto dada pela indicação de uma fonte única de luz, as passagens de cor e o preciosismo dos detalhes.

Um quadro como "Retirantes", de 1936, pode dar idéia de uma das formalizações dominantes no estilo de Portinari nessa fase, que se demarca pela tonalidade marrom dominante. O espaço do quadro é determinado pelo sentido de profundidade dado pela linha do horizonte e, seguindo o exemplo do Picasso clássico, o primeiro plano é formado por um grupo de figuras humanas volumosas e harmônicas. Mas em Picasso, de um modo geral, há uma procura de simplificação do fundo, de modo a reduzir ao máximo a divisão figura-fundo. Assim, geralmente, o fundo vai-se limitar a sugerir, pela divisão em dois planos, a linha do horizonte, ou então Picasso emprega o recurso de um fundo único, quase neutro. Portinari, ao contrário, mantém claramente a ilusão de profundidade, e mesmo reduzindo as cores à sobriedade em torno do marrom, ele lhes dá uma *nuance* de tonalidades, sugerindo uma gradação de luz que reforça a profundidade. Além disso, sua tendência ao virtuosismo irá levá-lo a se deter em pormenores, do tipo reflexo nos fios de cabelo. Os outros elementos do conjunto farão parte quase que obrigatória de seus quadros, tais como as pedrinhas, o bauzinho e os pássaros voando. Esses componentes estarão quase sempre presentes em seu trabalho, funcionando como um cenário dos antigos estúdios de fotografia, onde só mudavam os personagens.

De 1934 até por volta de 1940, a pintura de cavalete de Portinari sofrerá poucas mudanças, variando entre duas grandes tendências. A primeira, mais realista, onde o desenho se destaca, em que a figura humana volumosa e tratada com artifícios expressionistas tem como fundo uma paisagem minuciosamente composta e em perspectiva. São telas como "Mulatas à beira do rio", de 1934, ou "Lavrador", de 1939.

O outro partido é o de uma pintura mais lírica, onde a cor predomina como elemento formal, criando com o desenho uma curiosa ambigüidade. Essas telas, mais vinculadas ao espírito poético que aquelas da dominância marrom, vão ter uma maior desenvoltura formal, como na ocupação do fundo por formas curvas, quebrando a rigidez da linha do horizonte. Mas, no lirismo do artista, repete-se todo o esquema do espaço convencional, os mesmos recursos de preenchimento das superfícies e o maneirismo dos efeitos de suavidade cromática que agradam ao olhar do senso comum, porque dele nada exigem. Em alguns trabalhos não será nem mesmo o lirismo fácil que se constatará, pois ao lançar mão de recursos elementares, como o olhar infantil melancólico de que é exemplo a tela "Menina sentada", de 1943, Portinari cairá simplesmente no pieguismo.

A divisão entre essas duas grandes orientações na produção de Portinari é um tanto esquemática, mas abrange a maior parte de sua pintura durante o período. Evidentemente o processo era complexo. Pode-se, por exemplo, verificar num mesmo ano um trabalho típico dessa tendência mais lírica, como "Amigas", e outro extremamente realista, como o tríptico "Floresta brasileira", ambos de 1938. Ou ainda, em meio a essas tendências dominantes, a existência de alguns trabalhos acentuando a influência pós-cubista, como "Mãe preta", de 1939, bem como outras tentativas, como "Futebol", de 1940, que seriam uma espécie de busca de síntese entre as duas tendências principais.

Ao lado dessa produção, não se pode esquecer o Portinari pintor de retratos e de vasos de flores. Evidentemente que se trata de uma parte de sua obra ligada à sobrevivência. No Brasil, na década de 1930, viver de pintar era realmente uma aventura, que Portinari consegue superar. Mas isso não significa que o trabalho como retratista fosse

Portinari
O lavrador de café, 1939
Óleo sobre tela, 100 x 81cm
Museu de Arte de São Paulo

Portinari
Retrato de Mário de Andrade, 1935
Óleo sobre tela, 73,5 x 60cm
Coleção Mário de Andrade, IEB-USP, S. Paulo

algo à parte em sua obra, pois o sucesso nesta modalidade não se dissocia das razões que fizeram também o êxito do restante do seu trabalho. Há um estilo Portinari de retrato que não pode ser resumido em possíveis concessões que fizesse aos clientes, pois esse estilo se repete nos retratos dos familiares e amigos, onde poderia ser evitado. É um estilo marcado sobretudo pela representatividade, na crença de estar reproduzindo o real. Veja-se o retrato já citado de Maria Portinari, de 1932, ou o de Mário de Andrade, de 1935, ou o de Graciliano Ramos, de 1937, ou ainda o de Raimundo Otoni de Castro Maia, de 1943, nos quais, em quatro momentos, verificam-se as mesmas características essenciais: sentido de proporção, de volume e cor, dentro de um realismo que chega a requintes. No retrato de Mário de Andrade, como nos diversos vasos de flores que realiza, há o fundo trabalhado de uma maneira mais atualizada, mas trata-se apenas do indispensável toque moderno. Essa mesma atitude de modernização do realismo nota-se também por uma estilização à maneira de Modigliani, o que só serve para realçar os limites da sua concepção de arte moderna.

Em 1935, Portinari pintará um quadro que terá grande importância para a sua carreira. Trata-se da tela denominada "Café". Esse trabalho pode ser classificado dentro do estilo da sua orientação mais realista, que já mencionamos. Permanece a mesma simplificação cromática de brancos e marrons, e a presença de um leve verde. As figuras mantêm a forma volumosa, ainda mais acentuada pela estilização geométrica e o efeito de claro-escuro. O fundo permanece, definindo-se através da paisagem minuciosa que acentua a organização global do espaço em perspectiva. Mas a diferença significativa é que a pintura passa a ambicionar uma narrativa mais globalizante. O cenário se amplia, a quantidade de elementos aumenta consideravelmente, dando à tela uma vocação de mural. Permanece, no entanto, o mesmo sentido de equilíbrio que é rompido apenas por linhas de fuga divergentes, mantendo-se ainda a organização geométrica do quadro.

Esta ordem interna a partir da geometria, não situa portanto Portinari na mesma tradição próxima ao projeto construtivo como, por exemplo, Tarsila. Como vimos, o que ligava Tarsila a essa concepção de arte eram suas referências a Léger, que foi entre os cubistas o que mais se aproximou da arte construtiva. As bases da relação entre as formas geométricas em Portinari estariam mais diretamente ligadas ao Pós-Cubismo clássico de Picasso e ao sentido de geometrização do espaço desenvolvido nos diversos períodos da pintura renascentista. Essas origens não conflitantes da geometrização (uma vez que, em seu período clássico, Picasso dará um tratamento cubista ao Renascimento), não possuem o mesmo sentido que o termo construtivo adquiriu na arte moderna. Pois, justamente, o que o projeto construtivo pretendeu, na sua identificação com a técnica e a ciência, foi fazer com que o espaço da arte não fosse um espaço ilusionista, mas um espaço real, significante em si mesmo. Quer dizer, um espaço pensado plasticamente na sua abstração, fora do sistema de representação, independente ao mesmo tempo do enquadramento de uma cena e da perspectiva imposta pelo código restritivo da imagem representativa clássica.

Com "Café", Portinari irá colocar sua pintura dentro das possibilidades do mural, aproximando-se mais nitidamente dos conceitos da arte mexicana. Esse quadro irá também lhe valer, em 1935, um prêmio nos Estados Unidos. Este será provavelmente o primeiro prêmio internacional da pintura brasileira. É difícil, hoje em dia, termos uma idéia

Portinari
Café, 1935
Óleo sobre tela, 130 x 195cm
Museu Nacional de Belas-Artes, Rio
(ver prancha 11)

precisa do real significado que na época, quando o centro internacional da arte continuava sendo Paris, podia ter a segunda menção honrosa do Prêmio Carnegie. É bom lembrar também que, nesse período, a pintura mural de temática social tinha uma grande influência na arte norte-americana. Em todo caso, o prêmio irá conferir doravante a Portinari, na história da arte brasileira, o estatuto de pintor internacional. (81) É interessante notar os dois tipos de anticolonialismo primário que se manifestam na cultura brasileira e que são apenas aparentemente contraditórios: de um lado a recusa de qualquer 'contaminação' com culturas estrangeiras, e, de outro, a glorificação nacional de tudo que recebe qualquer tipo de reconhecimento no exterior. De qualquer modo, Portinari, a partir deste momento e até 1945, terá o seu período de maior sucesso. Agora, ele não seria apenas o pintor preferido da maioria dos intelectuais, ou o retratista requisitado. Portinari passa a ser também convidado pelo governo para a realização de diversas encomendas e, finalmente, se tornará um artista de renome nacional.

A pintura mural terá um papel importante no conjunto da obra de Portinari, inclusive porque o artista será, dentre os pintores brasileiros, o único que teve tantas oportunidades para se desenvolver neste suporte. Em 1936 é convidado para realizar os painéis do Monumento Rodoviário e, ainda no mesmo ano, recebe a encomenda de um conjunto de trabalhos para o Ministério da Educação, que serão iniciados em 1939. Nesse ano, Portinari pinta também três painéis para o pavilhão brasileiro da Feira Mundial de Nova York e, em 1941, realiza vários painéis para a Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, em Washington, em parte financiados pelo governo brasileiro; finalmente, dentro do período que estudamos, principia em 1944 a realização do mural "São Francisco" para a igreja da Pampulha. Essa grande quantidade de encomendas dá uma idéia do prestígio quase monopolizador que Portinari tem nesse período. Dentre todos os seus murais, os mais interessantes a serem estudados são os efetuados para o Ministério da Educação, não só pelo vulto do trabalho, mas por terem sido pintados num período onde surgem importantes modificações no seu estilo.

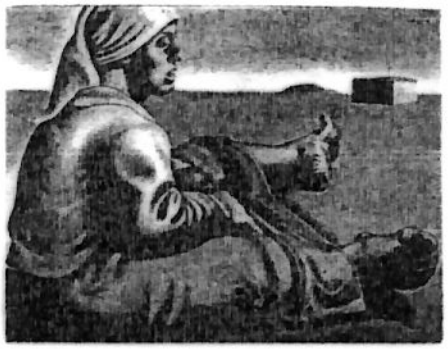
A construção do prédio do MEC, em si, já é motivo de uma situação a ser examinada. O projeto de Le Corbusier (ou, como se dizia na época, "sob o risco de") desenvolvido por uma equipe de jovens

81. Se considerarmos os artistas latino-americanos em atividade em torno de 1940, os únicos que possuem uma repercussão internacional são: o chileno Matta, o uruguaio Torres García, o cubano Lam e os mexicanos Orozco, Siqueiros e Rivera.

82. Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Hernâni Vasconcelos, Afonso Eduardo Reidy e Jorge Moreira.

arquitetos brasileiros, (82) resume vários marcos. Será o primeiro projeto de arranha-céu de Le Corbusier executado. Dada a participação intensa dos arquitetos brasileiros no desenvolvimento e nas especificações do projeto, será também a primeira construção significativa da arquitetura moderna brasileira e, conseqüentemente, o primeiro edifício moderno do Rio de Janeiro. Como projeto, ele fazia parte de um plano mais amplo de modernização do Rio, que compreendia a urbanização da área do Castelo e a construção de diversos prédios públicos.

Do ponto de vista da implantação da arte moderna no Brasil, o edifício do MEC constitui ainda um marco bastante particular. Considerando-se a tática dos modernistas no Rio, o projeto demonstra que a política de conquista das instituições governamentais rendia lentos mas importantes frutos. O que significa dizer que a campanha desenvolvida contra o academismo já podia ser traduzida pela ocupação de postos na burocracia do aparelho cultural, e que já haviam sido acumuladas forças suficientes para a obtenção de algumas vitórias. Visto pelo ângulo governamental, ratificava uma política de conciliação que compreendia a absorção dosada dos modernistas, ao mesmo tempo que mantinha o apoio às correntes tradicionais. Dependendo da arbitragem do governo, as tendências culturais procuravam ganhar terreno de modo a conseguir influir nas decisões do Estado. Se olharmos pela ótica do espectador médio carioca, o prédio do MEC era um escândalo total (o que, ao se ver a cidade do Rio de Janeiro hoje em dia, pode parecer incompreensível). Concretamente, levando-se em consideração todos esses fatores, o MEC constituía o único dado moderno, quase uma ocupação simbólica nesse novo conjunto de edifícios públicos, em que alguns, por sua inspiração neoclássica, não conseguiam esconder uma simpatia pela arquitetura mussoliniana.

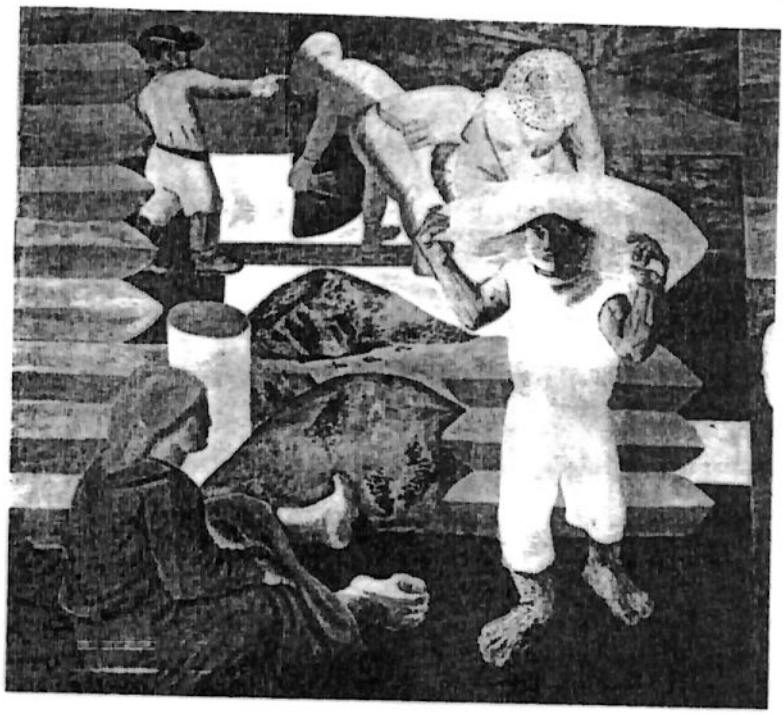


Portinari
A colona, 1935
Óleo sobre tela, 97 x 130cm
Coleção Mário de Andrade, IEB-USP, S. Paulo

Nos painéis de Portinari para o MEC, surge uma predominância crescente do Cubismo. Esta se manifesta pela incorporação mais nítida da divisão do espaço por planos, na série realizada para o gabinete do ministro em 1939, e na acentuação da fragmentação no painel "Jogos infantis", de 1943. Isso, no entanto, não vai ocorrer sem ambigüidades e, mesmo, desorientação, dada a necessidade de tentar a conciliação entre concepções divergentes de espaço. Tomemos, por exemplo, um detalhe trabalhado por Portinari em três ocasiões distintas, para ilustrar melhor esta questão.

Em 1935, Portinari executa em têmpera um quadro chamado "A colona". Trata-se de uma mulher sentada de lado no primeiro plano, de uma pintura cujo espaço é organizado por uma linha de horizonte que dá a ilusão de profundidade. Esse efeito é acentuado por uma casa e por uma pequena montanha situada na linha do horizonte, ambas dentro de uma proporção em perspectiva salientada ainda pela coloração do céu. A figura da mulher situa-se como um grande volume, reforçado pelo claro-escuro, contra um fundo quase vazio, ocupado apenas por dois elementos, o que dá também um clima poético de amplitude. Em tudo isso se percebe uma lógica coerente na construção.

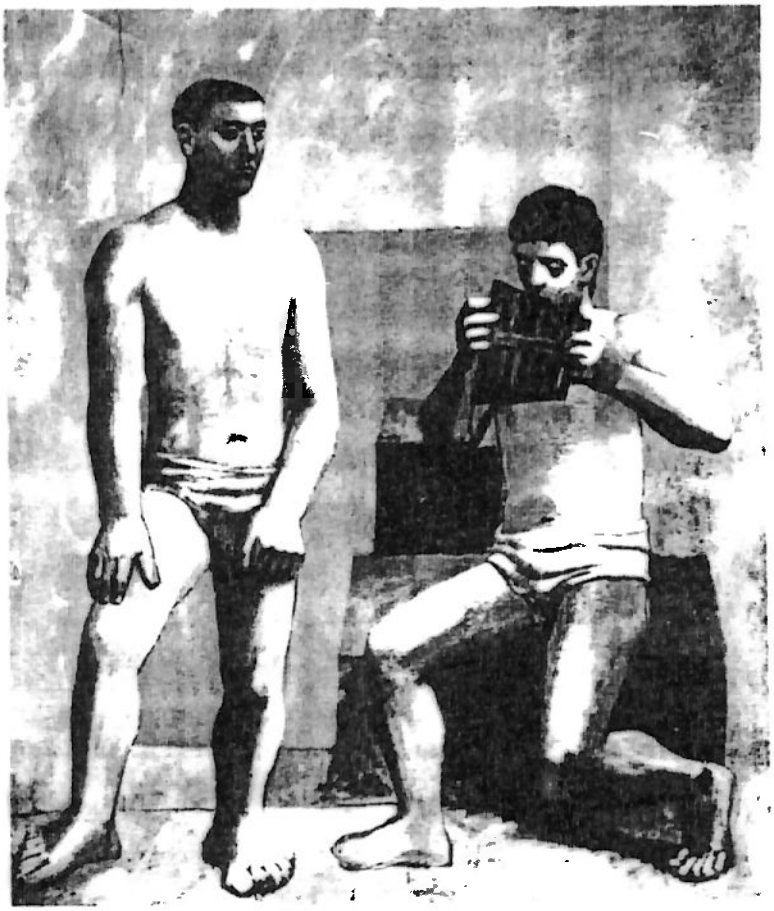
Essa mesma figura de mulher se repete no canto inferior esquerdo do quadro "Café". Tal como na pintura anterior, permanece a mesma relação entre a forma da mulher em volume e a sua situação dentro do espaço em perspectiva dado ao conjunto. Por uma terceira vez, a mesma figura de mulher aparecerá no mural do MEC, dedicado ao café, que é uma transposição adaptada, para o estilo Portinari de 1939, do canto esquerdo inferior do quadro "Café". Assim, como nas duas pinturas anteriores, a figura da mulher permanece sobre um plano. Mas



Portinari
Painel MEC/*Café*, 1936-44
Afresco, 282 x 295cm
Palácio da Cultura, Rio

a relação que ela tem então com os outros componentes formais do mural não possui mais a coerência da tela, uma vez que a idéia de profundidade fica ambígua, e a luz, arbitrária. Em meio à simplificação das formas e da luz, Portinari irá introduzir uma divisão da superfície por planos, na qual alguns darão a sugestão de profundidade, enquanto outros estarão no plano correspondente à superfície do muro. Essa ambigüidade resultante de concepções diferentes pode-se verificar ainda em alguns detalhes relativos ao tratamento que dará à forma, variando da simplificação geometrizante ao realismo. Comparando-se o óleo "Café" ao mural do mesmo nome, nota-se que, enquanto o primeiro possui uma coerência global, o segundo procura conciliar duas ordens antagônicas. Em outras palavras, à medida que Portinari aprofunda seu contato com o Pós-Cubismo, as contradições do seu estilo vão-se exacerbando.

Os outros murais da série seguem basicamente essas características gerais. Se em todos eles o Pós-Cubismo se acentua, esta acentuação se fará através da fase clássica de Picasso. Pode-se notar, especialmente, uma semelhança entre o espaço dos murais e o de um trabalho de Picasso que tem o título de "Flûtes de Pan", pintado em 1923. Mas se Portinari, no que se refere à cor, consegue uma certa liberação do naturalismo, a organização da superfície em planos revela uma nítida incompreensão do espaço moderno. Ao invés de possuírem uma função de construção do espaço, os planos, em Portinari, são utilizados como recurso de preenchimento de vazios. O resultado é que os planos adquirem formas recortadas com arestas, completando-se como que numa espécie de quebra-cabeças. Exatamente ao inverso do procedimento de Picasso, onde a estilização da figura humana já era compreendida numa relação com a construção do espaço, isto é, fazia-se a partir da visão global do espaço que organizava toda a superfície. O que transparece é que, enquanto em Picasso o que estava por trás da sua fase



Picasso
As flautas de Pan, 1923
Óleo sobre tela, 205 x 174,5cm
Musée Picasso, Paris

Portinari
Estudo para os afrescos *Cana-de-açúcar*
Ministério da Educação e Cultura

clássica era o Cubismo, na pintura de Portinari era o academismo. Essa distinção é constatada claramente na concepção das figuras humanas em Portinari. As figuras de massas escultóricas de Picasso permanecem dentro de uma escala coerente. Portinari dá-lhes um tratamento expressionista à maneira mexicana e, o que era ainda mais característico, agigantando os pés e as mãos. Esse procedimento tem sido interpretado como expressão da força de trabalho e da ligação telúrica do trabalhador com a terra. Sem dúvida, era essa também a intenção do artista.

Nos estudos que fez como preparação para os murais do gabinete do ministro, podemos verificar o método de produção de Portinari. Seu ponto de partida era o desenho acadêmico, obedecendo todas as regras tradicionais de claro-escuro e de proporção. Em seguida, a segunda fase do trabalho consistia na deformação modernizante desse primeiro desenho, quando eram então acentuados os traços expressivos. Num detalhe significativo da sua pintura, como eram os pés e as mãos, Portinari chegava a estudá-los em separado. Nesse seu método pode-se ver a concepção que possuía da arte moderna, não como um sistema com uma própria lógica independente, mas como uma atualização aparente de valores eternos.

Situada dentro dessas contradições, a obra de Portinari demonstra o conflito do artista em superar raízes acadêmicas e conquistar uma imagem moderna. Daí a sua identificação com a fase clássica de Picasso, que poderia constituir uma possibilidade para a resolução dessas suas

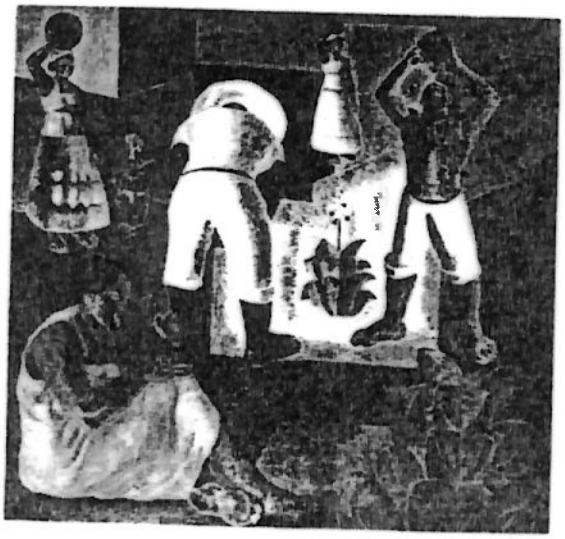
questões estilísticas. A primeira fase dessa tentativa ainda se revela nestes murais. Nota-se, por exemplo, num estudo realizado para o afresco "Fumo", que ainda predominava o espaço das suas pinturas mais realistas, na linha de "Café", de 1935. Permanecia o sentido de profundidade, as figuras mantinham uma relação em perspectiva, bem como o fundo realista em que apareciam os detalhes da plantação, tudo isso sob a iluminação de uma fonte única.

No mural definitivo, as figuras continuam, mas a plantação é substituída por planos abstratos, criando um espaço contraditório. Nessa adaptação de um sistema para outro, Portinari acaba por situar sua pintura numa posição intermediária, que será a expressão modernista mais aceita na época. Se o artista é visto pelos acadêmicos com um certo respeito, nem por isso deixa de ser atacado. Em *Noções de anatomia artística e proporções* um professor da Escola Nacional de Belas-Artes, Alfredo Galvão, escrevia em 1960, tendo por ilustração do texto um desenho de Portinari: "Ora são as mãos que parecem ter uma vez e meia o comprimento da face, ora são os membros inferiores, principalmente os pés, enormes, gigantescos, ligados ao corpo de um microcéfalo. Certas fisionomias têm olhos rasgados que quase atingem às orelhas, e a boca tão pequena que impossibilitaria a alimentação" [. . .] "Mas quem sabe atravessamos um período de irremediável decadência durante o qual a forma bela é esquecida, apesar de todas as regras de proporções, como aconteceu depois do Egito e da civilização greco-romana, período em que será mais certo tudo quanto estiver mais errado?" (83)

Ao utilizar o Muralismo mexicano e a fase clássica de Picasso como intermediários capazes de orientar sua tentativa de conciliação, o que Portinari empregará dessas influências será o aspecto da tradição renascentista. Pois ao Muralismo mexicano, apesar das críticas que lhe possam ser feitas, não se pode negar a violência e o vigor do desenho, que para obter uma deformação expressiva não obedece a qualquer censura. Daí a desfiguração exacerbada e o traço gestual imprimindo dinamismo capaz de dar ao desenho um sentido de drama e revolta. Os mexicanos rompem com a lógica do belo e da harmonia clássicos e, pelo menos nesse nível, se separam da tradição. Enquanto que a coerência

83. Alfredo Galvão, *Noções de anatomia artística e proporções*, p.160.[35]

Portinari
Estudo para o painel *Fumo*



Portinari
Painel MEC/*Fumo*, 1936-44
Afresco, 282 x 295cm
Palácio da Cultura, Rio

dos mexicanos lhes dá um inegável poder plástico, a tentativa de conciliação, em Portinari, do equilíbrio clássico com o Expressionismo mexicano, parece deter-se no caricatural, que leva à leitura simplista e anedótica que se faz dos pés e das mãos das figuras na sua pintura. Pois se seguíssemos essa mesma lógica de leitura, poderíamos chegar à conclusão perigosa de que se a mão grande significa trabalho, a cabeça pequena significa estupidez.

Se a influência de Picasso na obra de Portinari até este momento vem confundida com outras, em 1943, após sua viagem aos Estados Unidos, ela se torna dominante. Talvez a marca divisória seja a profunda impressão que causa em Portinari a visão de "Guernica". O painel "Jogos infantis", realizado nesse mesmo ano, mostrará esta influência, que se sente ainda com maior evidência na série "Profetas", de 1944. Em "Guernica" apreende-se o desenvolvimento da obra de Picasso, uma vez que ele vai reunir nesse trabalho os elementos que se vinham acumulando na formação de seu universo icônico. Assim, "Guernica" é uma obra resultante de um longo processo e, ao mesmo tempo, de um impulso momentâneo. Os signos que nela aparecem, em sua maioria, já haviam sido inúmeras vezes utilizados pelo artista. Mesmo a pintura em preto e branco já havia sido experimentada por Picasso anos antes. "Guernica" incorpora na sua aparência gráfica a presença do impacto provocado pela notícia transmitida pela imprensa (o quadro foi iniciado um dia após a saída nos jornais das primeiras fotos do resultado do bombardeamento da cidade). Pela dimensão da superfície, pela relação precisa entre o contraste preto e branco com a construção do espaço a partir da destruição das figuras, e ainda pelo gesto pensado mas violento, o drama é transposto pictoricamente. Não se trata de um fato histórico narrado, mas da criação de uma imagem trágica. Calcados sobre referenciais tão precisos, apesar das adaptações feitas, os "Profetas" provocam uma impressão de indiferença semelhante à que se sentiria diante de uma grande descoberta sendo repetida.

No entanto, na pintura "Jogos infantis", curiosamente, uma vez que é anterior aos "Profetas", o diálogo com a linguagem picassiana se faz de maneira mais complexa. Inegavelmente, nesse trabalho foi dado um passo em direção a uma compreensão mais moderna da arte. Contudo, a pintura mantém os mesmos problemas anteriores, levando-a, na vontade de superá-los, a adquirir uma aparência confusa, apesar de alguns recursos (tais como uma pirâmide central) de que Portinari lança mão para manter a unidade. A cor, principalmente, supera o naturalismo, mas o desenho continua apelando para diferentes formas de estilização. De modo geral permanece a ambigüidade de espaço, mesmo que mais diluída, o que seria sempre uma característica do artista. Essa mesma falta de coerência se faz sentir no desenvolvimento de sua obra. Pois, após um processo em que o Pós-Cubismo acaba por se afirmar, talvez para fugir à influência obsessiva de Picasso, Portinari em 1944 irá pintar três telas bastante conhecidas, que formam a série dos "Retirantes". Agora, a influência determinante volta a ser a dos mexicanos, principalmente a dos trabalhos mais expressionistas. Esses quadros são interessantes de serem pensados em função da diferença de concepção que eles possuem em comparação com o quadro realizado em 1936 sobre o mesmo tema. A distância de concepção entre esses dois momentos dá uma idéia da trajetória de Portinari.

A série "Retirantes" traz uma referência à pintura em tela dos artistas mexicanos. Evidentemente, são mantidos os elementos próprios ao estilo de Portinari, mas, no caso, são esses elementos que irão

Picasso
Guernica, 1937
Óleo sobre tela, 349,3 x 776,6cm
Museo del Prado, Madrid

Portinari
Lázaro, 1944
Óleo sobre tela, 150 x 300cm
Museu de Arte de São Paulo

Portinari
Retirantes, 1936
Óleo sobre tela, 60 x 73cm
Coleção Mário de Andrade, IEB-USP, S. Paulo

justamente conter a radicalidade da obra dos mexicanos. A limitação básica dos muralistas mexicanos reside no caráter literário, na necessidade de enunciar conceitos políticos, de ilustrar acontecimentos históricos. Essa tendência narrativa acaba em alegorias e, na ânsia de comunicação, apela muitas vezes para o esquemático. Isso, no entanto, não se dá sem contradições, pois trata-se ao mesmo tempo de um projeto plástico sofisticado que procura uma síntese original entre tendências tão diversas quanto o Renascimento italiano e a arte popular, passando pela incorporação da arte moderna européia. Daí a complexidade do Muralismo mexicano, que não pode ser reduzido ao seu evidente maniqueísmo político. Existe, porém, o lado convencional e realista que leva os mexicanos à reabilitação do Renascimento como expressão das relações humanas no cenário das suas ações. Com efeito, a arte desenvolveu desde o Renascimento, e principalmente a partir de Miguel Ângelo, um repertório estável capaz de significar os 'grandes conjuntos' com solenidade e eloqüência. Esse formulário imagístico diretamente inspirado no Renascimento e transmitido por regras é que dará o tom grandiloqüente aos murais mexicanos.

Mas existe uma negatividade na arte mexicana, conseqüência da síntese de suas influências plásticas relacionadas a um momento de

grande dinâmica social. Essa negatividade se manifesta, como dissemos anteriormente, na sua recusa de identificar os recursos tradicionais do repertório clássico com a ideologia do belo que o acompanhava. É a necessidade de ruptura com esse aspecto da ideologia burguesa que aproximará os artistas mexicanos do Expressionismo, ao qual eles darão uma versão própria. De tudo isso resulta uma energia que invade as grandes superfícies e que se relaciona com um procedimento plástico específico. À estética do belo, os mexicanos contraporão a estética do feio.

O preenchimento de imensos espaços e o desejo de contemporaneidade dos mexicanos leva-os à pesquisa de novas técnicas que, da pistola de pintura à vassoura, acabam com qualquer virtuosismo acadêmico e marcam todas as formas por uma articulação intensa. As cores são tratadas com esse mesmo sentido anticonvencional, criando violentos contrastes, possuindo tonalidades que dentro de uma classificação acadêmica seriam consideradas como 'sujas'. Aqui estamos longe de qualquer compromisso com o belo ideal e será justamente através desses meios plásticos que os artistas mexicanos provocarão uma aversão no olhar convencional.

Na série "Retirantes" de Portinari, todos esses componentes estão presentes, porém controlados pelo fantasma acadêmico. O "Menino morto" e a "Família de retirantes" trazem de volta o mesmo espaço dos "Retirantes" de 1936, organizado pela linha do horizonte. Ao invés das tonalidades baixas e da predominância do marrom, as cores retomam um caráter mais naturalista, continuando pelas *nuances* a sugerir profundidade. O conjunto humano, mantendo o equilíbrio clássico, ganha um tratamento mais expressionista, tanto no desenho como na utilização da textura.

Dos três quadros que formam a série, aquele que mais lembra os aspectos radicais dos mexicanos é o "Enterro na rede". A utilização do traço negro para a definição vigorosa do desenho, a cor indefinida que domina o conjunto, a pincelada mais gestual e a textura dão uma unida-

Portinari
Retirantes, 1944
Óleo sobre tela, 192 x 181cm
Museu de Arte de São Paulo
(ver prancha 12)

Portinari
Enterro na rede, 1944
Óleo sobre tela, 180 x 220cm
Museu de Arte de São Paulo

de quase plana à tela, o que acentua ainda mais o dinamismo e a formação expressiva das figuras. Não se trata aqui de exigir que Portinari imitasse os mexicanos, mas que, ao considerar a pintura deles como fonte de referência para o seu trabalho, ele tivesse feito uma leitura mais produtiva desses artistas. Ao situar os meios plásticos mais inovadores dos mexicanos dentro de uma concepção tradicional, Portinari reduz a força transgressora das obras mexicanas a uma série de convenções estabelecidas.

Um exemplo interessante a ser analisado, no que se refere à utilização de fontes semelhantes às que influenciaram a pintura de Portinari, é o de Jackson Pollock (1912-1956). Embora nove anos mais moço que Portinari, Pollock só chegará à maturidade do seu estilo nos primeiros anos da década de 1940, morrendo seis anos antes do artista brasileiro, o que torna os dois relativamente contemporâneos. Tal como em Portinari, tanto o trabalho de Picasso quanto o dos muralistas mexicanos terão uma grande importância na determinação do seu estilo. Além dessas influências, ele também se baseará na pintura dos índios norte-americanos, sem esquecermos que era discípulo de Benton, um dos muralistas mais importantes dos Estados Unidos, e que, segundo Pollock, o teria iniciado na arte do Renascimento.

É importante ter em mente que, embora o Muralismo tenha tido no México desde o início da década de 1920 uma implantação privilegiada, somente na década de 1930 alcançará uma repercussão mundial. Com efeito, a esquerda em geral e sobretudo os partidos comunistas incentivam a arte mural realista de temática política e social como uma arte pública que falaria às massas, expressão, portanto, de uma arte revolucionária. Desde os primeiros anos da década de 1930 o Realismo terá, inclusive, na URSS, o estatuto de estética oficial. O trânsito internacional que adquiriu essa concepção de arte, não a impediu de ter também como projeto um caráter nacionalista, ao procurar adaptar seus princípios gerais às diversas particularidades nacionais. Assim, nos Estados Unidos, os pintores realistas irão também perseguir o objetivo de uma arte nacional capaz de liberá-los do domínio cultural europeu.

Pollock pertence a uma geração que vivencia ainda os efeitos dessa arte mural norte-americana. Esses artistas chegam a participar do Federal Arts Projects (programa de mecenato do Estado, que na administração Roosevelt contratava os artistas para a execução de murais em prédios públicos), como incorporam ainda essa vontade de independência diante do modelo europeu. Mas essa geração também saberá usufruir do enorme desenvolvimento do sistema da arte nos Estados Unidos durante o século XX. Os museus americanos, por exemplo, se colocarão entre os mais importantes do mundo, como é o caso do Museu de Arte Moderna de Nova York, que se transforma no melhor do seu gênero. Esses museus serão responsáveis por freqüentes retrospectivas e exposições dos artistas europeus mais importantes. Ao mesmo tempo formam-se inúmeras coleções privadas de arte moderna, surgindo em função disso galerias que estarão na base de um mercado para os artistas locais. Finalmente, em poucos anos irão concentrar-se nos Estados Unidos, devido ao triunfo do nazismo e, logo depois, com a Segunda Guerra Mundial, a quase totalidade dos artistas mais importantes do século XX, entre os quais os surrealistas, que serão particularmente notados por Pollock.

Como expressão desses inúmeros fatores, artistas como Pollock, Rothko, Newman e outros irão buscar a especificidade de uma linguagem em orientação inversa àquela dos muralistas. Da mesma maneira

que os russos do início do século, eles retiram das diversas influências os seus aspectos mais transformadores, tendo como referência a arte moderna. Assim, o que Pollock buscará, por exemplo, em Orozco é o desenho tenso, o movimento contínuo, a distorção da figura, o gesto no pintar, além da continuidade da tela que se prolonga como uma parede.

Os artistas americanos conseguem uma síntese original, emancipando-se dos modelos franceses e dando prosseguimento à tradição artística ocidental. O movimento conhecido por Expressionismo Abstrato consegue (com o auxílio do potente mercado norte-americano) levar a efeito de uma maneira radical a formação de uma linguagem que representasse uma contribuição original norte-americana e que passasse a constituir um pólo dinâmico internacional.

O procedimento de Portinari indica uma direção oposta à de Pollock. Sua nostalgia renascentista ia a ponto de, em 1945, realizar uma pintura religiosa num estilo clássico para a capela Mayrink. Esse aspecto tradicionalista em Portinari, na sua maneira de pensar a arte moderna — e que não pode ser separada do ambiente cultural brasileiro da época — não se evidencia apenas na determinação do espaço plástico, mas numa unidade criada pela coerência que esse espaço tem com a temática e a técnica. Em meio às contradições que determinam o estilo de Portinari, o Realismo teria uma importância permanente.

O REALISMO NA OBRA DE PORTINARI

Na primeira parte deste trabalho, tentamos mostrar como a visão de arte criada a partir do Renascimento situava o homem, graças à faculdade da razão, numa espécie de plano privilegiado e intermediário entre o espírito divino e a natureza. A partir dessa concepção, a arte se torna um instrumento de apreensão do real e da atividade humana, e, ao mesmo tempo, uma ligação entre as faculdades psicológicas e as virtudes morais, segundo uma direção que é apontada pela verdade e a beleza divinas. A representação desses ideais era realizada através dos mitos cristãos e das lendas antigas que caracterizavam a cultura da ordem monárquica.

As primeiras mudanças ocorridas nessa construção lógica se dão a partir da preferência do Romantismo pela temática da epopéia e principalmente pelo Realismo, que buscará registrar cenas da vida cotidiana. O Realismo atacará, assim, o 'bom gosto' da época, ao retratar cenas e figuras que não obedeciam à escolha dos temas tradicionais, nem tampouco respeitavam os ideais de beleza estabelecidos. Os realistas representavam, entre outras, cenas de trabalho, o que até então era considerado um assunto vulgar e indigno da arte, pretendendo refletir nas suas obras, assim como num espelho, a verdadeira vida.

Dessa maneira, os realistas demonstravam uma forma de reação da arte diante das mudanças sociais que eram vividas. Eles agiram procurando um alargamento do campo de observação da arte capaz de incluir outros agentes que então surgiam. Mas, ao romperem as limitações impostas pelo repertório acadêmico, eles manterão os mesmos princípios estéticos da imagem como testemunha, permanecendo a mesma concepção de representação. Assim, a função do artista seria a de observar na vida os fatos psicológicos e sociais, e de os transmitir. Esse juízo, em

torno do que seria representativo ou verdadeiro na vida, o artista obteria por um sistema filosófico que lhe daria a orientação necessária. Isso implica que as 'verdades' artísticas preexistem à própria produção do artista, que se limitaria a testemunhar e a estetizar valores morais.

O desejo realista em ser um espelho do real é assim mais um reflexo da própria visão predeterminada de mundo do artista, orientada no sentido de justificar no plano da imagem essa concepção. Portanto, a fragilidade fundamental dessa visão se determinará pela manutenção do mesmo tipo de pretensão de objetividade da imagem acadêmica. Ao pretender reproduzir o real, os realistas lançam mão de um sistema de representação calcado nas regras do ilusionismo perceptivo, criando o paradoxo de, ao querer representar o concreto, a imagem realista denunciar que o espaço imaginário é o da ilusão.

Já a pintura impressionista, que inaugura a modernidade, transfere a indagação realista da escolha do tema para a do como pintar. A investigação passa, então, a ser dirigida para os próprios meios picturais, propondo uma outra via que inicia o abandono da representação. Os impressionistas se recusam a colocar os problemas morais em primeiro plano, dando à questão da temática um lugar secundário. Suas pinturas focalizam assuntos ligados ao cotidiano da pequena burguesia, com uma intenção que, ao menos no plano teórico, era a da neutralidade do tema. Será dando uma seqüência a essa visão que Cézanne irá atribuir às maçãs o mesmo valor que os acadêmicos atribuíam às alegorias clássicas. O procedimento dos impressionistas coloca uma outra alternativa para a relação entre a arte e as transformações sociais do século XIX. Em se tratando de romper com a ideologia de uma época, eles atacam a ordem do imaginário dessa época. Ao formularem a questão incidindo sobre a transformação do simbólico, atingindo portanto os fundamentos formais da imagem, eles vão alterar os próprios elementos constitutivos daquilo que caracteriza a arte, conseguindo uma ruptura que Courbet e Millet fizeram apenas na aparência. A proposição dos impressionistas, de uma pintura voltada para a sensação pura, visava situar a arte diante de uma total revisão, partindo das sensações as mais subjetivas e primárias, como se tudo estivesse para ser reconstituído.

O projeto impressionista possui uma coerência interna em que a neutralidade da temática e a valorização dos meios picturais vêm associados a uma renovação técnica. Essa unidade demonstra que as transformações operadas na arte moderna implicam numa alteração simultânea de todos os seus componentes formadores. Desta maneira, os impressionistas irão caracterizar sua pintura por uma pincelada de pequenos toques, que através de um sistema de manchas coloridas se organizam pela sua própria disposição na tela. (84)

Haverá, contudo, algumas diferenças entre este desenvolvimento que a arte moderna teve na França e o que teve na Alemanha. Entre outros fatores que determinariam essas diferenças estão as reações sociais diversas que encontra a arte moderna num país e no outro. Enquanto na França as contradições internas ao sistema de arte parecem limitar aí suas implicações sociais, na Alemanha a aceitação menos conflitante da arte moderna encaminha-a para a busca de um papel social mais ativo. Se tomarmos dois movimentos com alguns pontos de contato, como o Fauvismo e o Expressionismo, essa distinção se torna mais clara. O Fauvismo, seguindo a linha do Impressionismo, tinha na temática um mero pretexto para a pintura. Vlaminck, bem como anteriormente Van Gogh, possuía a faculdade de transformar uma paisagem tranqüila numa pintura agressiva e violenta. Quer dizer, a visão de

84. Cf. Marc Le Bot, "Modernité, realité", in *Peinture et machinisme*, op.cit., [43]

Vlaminck se forma durante o ato de pintar. Já um expressionista, como Kirchner, possui um método mais intelectualizado, partindo de um tema escolhido. O tema carregará em si as possibilidades plásticas que o artista desenvolverá ao pintar. Assim, na sua pintura parece que o drama preexiste a ela e que sua violência é uma expressão da violência do mundo, isto é, que a visão dessa violência por parte do artista precede o ato de pintar.

Essas duas orientações diferentes irão, no entanto, manter no fundamental o mesmo princípio básico do rompimento com o conceito de representatividade, o que leva o Expressionismo alemão a possuir um espaço e uma técnica próprios à arte moderna. É importante assinalar que a relação do Expressionismo ao valorizar o tema é totalmente diferente da concepção realista. Enquanto os expressionistas partiam de um tema, como, por exemplo, cenas de multidão, tema esse que funcionava quase como um estímulo, onde eles podiam dar uma forma ao seu sentimento de revolta, o Realismo busca retratar situações capazes de refletir o que consideram ser o real, mas que de fato exprimia uma visão ideológica.

Essa mesma distinção vamos encontrar no próprio desenvolvimento do Expressionismo. O clima revolucionário na Alemanha logo após a Primeira Guerra Mundial faz com que os fatos andem mais rápido que a arte. Os artistas participam ativamente dos acontecimentos, os programas teóricos e as associações sindicais parecem se impor sobre a produção. Em seguida, com a República de Weimar, o Expressionismo irá alcançar o sucesso. O mercado de arte, pela especulação, valorizará suas obras, o Estado patrocinará coleções públicas e outras atividades culturais importantes, como a Bauhaus. Enquanto a revolta inicial do Expressionismo se torna mais controlada, irão surgir alguns movimentos mais populistas, baseados em estereótipos e com pretensões educadoras; mas, como em Grosz, não iam muito além de uma estilização caricatural. Outros, como a Nova Objetividade, cairão simplesmente no naturalismo e no convencional. Perdendo a violência inicial, o Expressionismo termina como ilustração ideológica. (85)

O realismo na obra de Portinari se manifesta inicialmente com nitidez e posteriormente já mais atenuado pela ambigüidade que terão seus trabalhos pós-cubistas. No entanto, permanece como elemento constante a sua pretensão em retratar a realidade brasileira. Sérgio Milliet em 1948 faz uma análise da pintura de Portinari perfeitamente válida para o trabalho do artista até 1945: "Ao cerebralismo europeu, que se esgota em pesquisas admiráveis de forma, Portinari ajuntou a sentimentalidade nacional, o não conformismo ante a tragédia social do país. Sua pintura tornou-se assim uma pintura de participação. E através dela, de sua força expressiva, de suas violências, de suas deformações não raro sarcásticas, ele critica a sociedade, aponta as falhas da organização política, instiga o público à revolta contra a ordem que considera errada das coisas. Ele exprime e comunica a sua própria inquietação". (86)

Nessa crítica marcada por uma concepção realista da arte, nota-se também uma oposição muito comum na época, que consistia em identificar o realismo 'político' com o nacionalismo, em contraposição ao internacionalismo 'formalista' da arte moderna. Como procuramos demonstrar na análise que fizemos do Realismo, as afirmações de Sérgio Milliet incorrem numa extrema simplificação da questão, além de parecerem esquecer, o que era mais evidente, que o Realismo constituía um estilo com uma repercussão tão internacional quanto a arte moder-

85. Cf. Catherine Millet, "Paris — Berlin l'art et la verité, quelques aléas".[67]

86. Sérgio Milliet, "Portinari", in *O Estado de São Paulo*, 14 de dezembro de 1948, citado por Anna Teresa Fabris, *Portinari, pintor social*, tese de mestrado do Dep. de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da USP, 1977.[70]

na. Ao afirmar que a pintura de Portinari "instiga o público à revolta", ele fecha o círculo da lógica realista, que não só reduz a arte a veículo de uma moral, mas pretende com isso atingir uma eficácia própria ao discurso político. O Muralismo mexicano, que foi a experiência mais original e ambiciosa desse estilo, e mesmo a obra de Portinari, parecem desmentir essa concepção de Sérgio Milliet. Sem entrarmos no mérito do paternalismo implícito, em querer transmitir à massa popular valores concernentes a sua própria vivência, o acesso que aquela tem aos murais desses artistas é bastante limitado, não apenas devido à localização das obras, geralmente fechadas em prédios públicos, mas principalmente pelas referências culturais de que são portadoras. Mesmo considerando o convencionalismo do Realismo, o estilo dos mexicanos e de Portinari incorporava outras influências que trouxeram maior complexidade a suas imagens. A compreensão do repertório plástico e das alegorias utilizados por esses artistas obriga, portanto, a um constante apelo à história das formas. Assim, a falta de acesso às obras desses artistas por parte das camadas populares não é meramente física, mas sobretudo cultural, na medida em que elas não detêm o conhecimento do código das obras. É importante, ainda, não esquecer o trabalho geralmente bem sucedido do Poder no sentido de recuperação e de neutralização dessas obras, conseguindo institucionalizá-las como patrimônio 'nacional'. O corolário da posição de Sérgio Milliet pode levar sua posição a correr o risco de cair no Realismo socialista ou no Realismo nacional-socialista (cujas diferenças formais são inexistentes). Nesses movimentos a imagem adquire a formalização a mais convencional possível, de modo a que o olhar não seja levado à reflexão, mas que assimile da maneira mais imediata, como na linguagem da propaganda, a mensagem.

A presença constante do Realismo na pintura de Portinari iria determinar ainda a ambigüidade estilística dos painéis do MEC. A tentativa de conciliação de duas ordens espaciais divergentes se denuncia, como já vimos anteriormente, em todas as etapas de sua realização. Embora Portinari recuse o aspecto historicista desejado por Capanema, que propunha uma alegoria da educação dirigida para o trabalho, Portinari nem por isso fugiria a uma metodologia de produção típica desse procedimento. Uma das características desse método, devido a seu caráter realista, era a do levantamento documentário do tema em seus mínimos detalhes. Portinari, seguindo essa orientação, pedirá o assessoramento de Rodolfo Garcia e de Afonso Arinos na fase preparatória dos afrescos. Pela descrição de Mário de Andrade, podemos ter uma idéia precisa de outros preparativos: "Na própria série dos grandes afrescos construídos para o novo Ministério da Educação em que o artista se propôs recensear as principais indústrias brasileiras, se é sempre certo que para os estudos preliminares o pintor se documentou com paciência perfeita e minuciosidade robustamente naturalística nos desenhos, logo em seguida, completados os estudos, fixadas decisoriamente as composições e chegando o instante de criar o afresco definitivo, toda essa riqueza documental foi abandonada, partindo o artista exclusivamente em busca da sua realização pictórica". (87) Essas considerações de Mário de Andrade mostram a formulação clássica de Portinari na execução dos murais e o conservadorismo do crítico. Além do método de trabalho, fica realçada também (o que já mencionamos anteriormente) a concepção que Portinari tinha da arte moderna como estilização do clássico e não como ruptura.

Dentro deste mesmo sentido, uma das constatações que consagravam a admiração geral a Portinari era o fato "de que ele, por saber

87. Mário de Andrade, "Cândido Portinari", in *O baile das quatro artes*, p.131.[8]

pintar clássico, podia pintar moderno", como era comumente dito. Isso levava os acadêmicos a respeitá-lo ou a olhá-lo com desconfiança, mas, o que é mais importante, também provocava os elogios dos adeptos da arte moderna. Essa limitação de apreciação nos dá uma medida relativa dos conceitos teóricos do público e da crítica modernista, e demonstra ainda ter ocorrido no Brasil, durante a década de 1930, um fenômeno semelhante ao *retour à l'ordre* francês. Pois é claro que os artistas modernistas, como Tarsila e Di Cavalcanti, ao buscarem uma conciliação na linguagem, racionalizavam em nome de uma posição política o convencionalismo a que haviam reduzido o seu repertório.

A seqüência que esse processo vai tomar leva a que se situe em torno de uma discussão sobre a técnica as bases formais dessa reação. Em São Paulo, Mário de Andrade, com sua autoridade de 'papa' do Modernismo, já havia defendido os pintores da Família Paulista utilizando argumentos em que se pode perceber um entendimento estratificado da técnica, como também uma revisão dos seus critérios críticos anteriores. Em 1939, ele escreve uma crítica intitulada "Esta Paulista Família", onde afirma que a Família representa um "reflorescimento excepcional da legítima técnica de pintar", o que o crítico atribui às induções de Lasar Segall, Paulo Rossi e Vittorio Gobbis, "estes homens capazes de conversar sobre as diferenças de pincelada de um Raphael e um Tiziano e sabendo o que é ligar uma cor à sua vizinha". Conclui com uma afirmação importante, que nos mostra a evolução do seu pensamento. "Pouco importa mesmo o aparecimento temporário de expressões originais, como o caso de Anita Malfatti com o expressionismo da sua pintura (?) e tempestuosa exposição de 1917 ou 18, ou do modernismo cubistizante de Tarsila do Amaral. Tais golpes, que socialmente se assemelham muito ao que está praticando atualmente Flávio de Carvalho em sua pintura, foram úteis, porém menos fecundos para a orientação plástica da pintura paulista que o tradicionalismo minucioso e bem educado de Paulo Rossi e Vittorio Gobbis". (88)

88. Citado por Paulo Mendes de Almeida, op.cit., p.134.[2]

Mesmo considerando o amadorismo de alguns dos novos adeptos da arte moderna que cresciam na década de 1930, não se pode ignorar o caráter conformista da crítica de Mário de Andrade. O crítico chega mesmo a surpreender com a revisão que faz das pinturas de Anita e Tarsila, reduzindo a importância delas a um mero efeito tático. Essa posição de Mário de Andrade deriva da sua concepção de técnica que ele divide em: "artesanato, que é o aprendizado com que se faz a obra de arte"; "a virtuosidade", isto é, "a prática das diversas técnicas históricas da arte, ou seja, o conhecimento da técnica tradicional", e a terceira "que é a solução do artista". (89) Embora não considere a segunda etapa como indispensável, pode-se verificar que, de fato, na sua crítica de arte, Mário de Andrade relaciona o domínio das três etapas ao grau de qualidade que atribui ao artista.

89. Mário de Andrade, "O artista e o artesão", in *O baile das quatro artes*, op.cit., p.14.[8]

Essa concepção parece corresponder no plano teórico à mesma visão que orienta a produção de Portinari, quer dizer, a arte moderna como etapa a mais no desenvolvimento de uma técnica tradicional. É natural, portanto, que a fronteira entre o moderno e o acadêmico passe a depender da "organização moral do artista", como afirma Mário de Andrade. (90) A partir dessa sua visão, fica mais compreensível a pouca importância que atribui às obras de Anita e de Tarsila e a valorização de outros artistas, destacando-se Portinari. Na pintura das duas artistas (nas fases mais significativas) a ruptura com o passado é nítida, uma vez que a técnica, como o critério de combinação cromática, nada tinham a ver com a concepção renascentista, enquan-

90. Ibid., p.15.

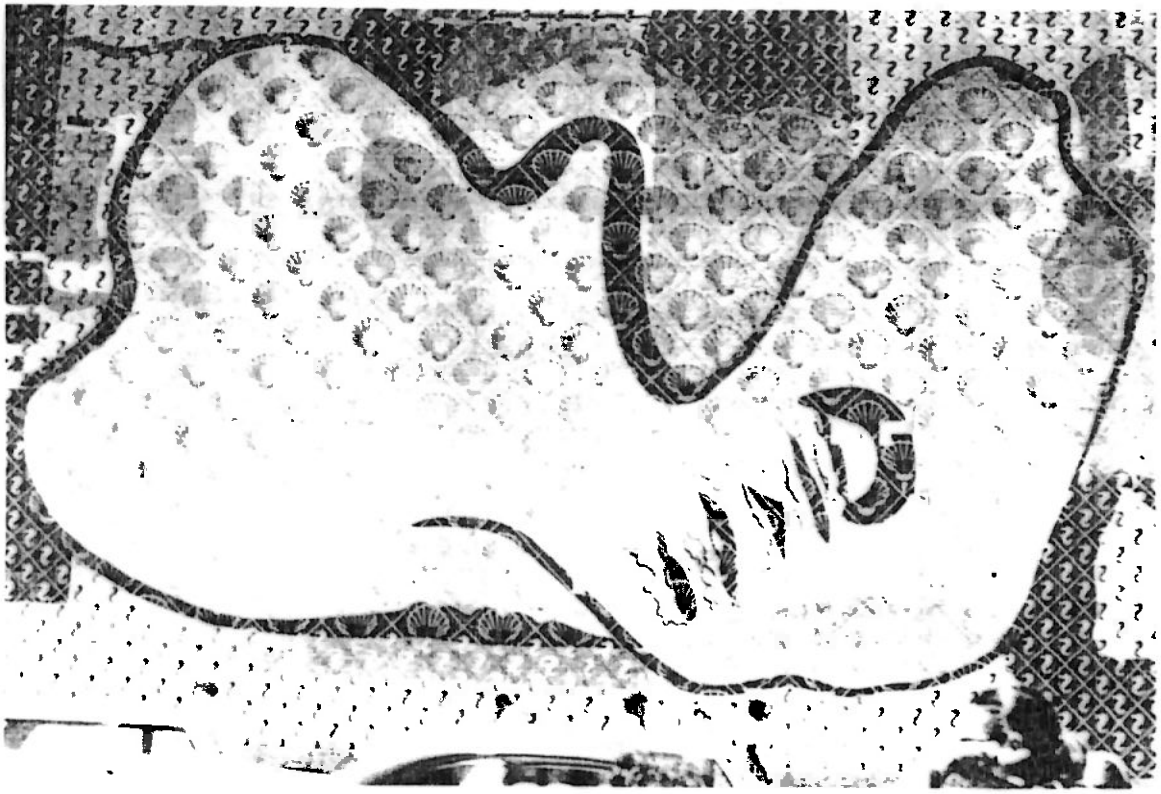
to que "o tradicionalismo minucioso e bem educado" de Rossi e Gobbis atualizavam esse procedimento. Há portanto, implicitamente, a revalorização de alguns conceitos de arte que seriam considerados eternos. Assim, a partir de uma necessidade de atualizar uma imagem ligada à tradição e própria ao século XIX, mas que atendia a uma necessidade de exprimir uma ideologia como era o Realismo, forma-se uma visão teórica da técnica, que, na prática, justifica o 'retorno à ordem' do Modernismo. Nas origens dessa posição há um dirigismo, não um dirigismo exercido pelo Poder, mas o de preestabelecer uma direção na execução da pintura.

Uma exceção na obra de Portinari vai surgir no início dos anos 40, quando o Pós-Cubismo se afirma na sua obra. Em 1943, o artista recebe a encomenda para realizar "Jogos infantis" e é também chamado para executar os azulejos para o térreo do Ministério da Educação. A idéia teria sido sugerida por Le Corbusier, com o objetivo de dar uma maior leveza às bases do prédio, ao mesmo tempo que se incorporaria uma aparência ligada à tradição da arquitetura portuguesa e colonial brasileira. A incumbência da feitura dos azulejos foi conferida a Paulo Rossi, que, não conseguindo obter o tom desejado, relatou: "minhas pesquisas permitiram-me, no entanto, encontrar um azul intenso, transparente e atraente, que satisfez, em parte, as exigências". (91)

Aí estava Portinari diante de uma novidade. Não podia recorrer ao seu virtuosismo, pois, no caso, tratava-se de uma técnica em que a participação do artista tem como intermediário o artesão, o que lhe impõe um certo distanciamento. Além disso, o tipo de projeto requeria que os murais tivessem um sentido decorativo. Essas limitações feitas

91. Paulo Mendes de Almeida, op.cit., p.163.[2]

Portinari
Motivos de mar, 1941-45
Painel de azulejos
Palácio da Cultura, Rio



ao estilo de Portinari fazem com que seus biógrafos, preocupados com o pintor social, dêem pouca importância a esse trabalho. No entanto, é nessa obra que a experiência pós-cubista de Portinari atinge sua maior plenitude, constituindo-se não só a obra mais importante do artista, como também uma das mais expressivas do Modernismo. Nessa obra, o talento de Portinari finalmente se libera dos fantasmas da temática e da necessidade de provar que 'sabia pintar'.

Os muros parecem ganhar a vida do mar que o artista procura imprimir-lhes, com um movimento permanente dado pelo direcionamento das diagonais, dos cavalos-marinhos e pequenos peixes e ainda das grandes formas azuis. Cria-se também um espaço complexo, formado por uma superposição de planos que dão a sensação de um amplo espaço sem recorrer a uma representação ilusória de profundidade. Abre-se, portanto, um movimento incessante em que as formas azuis mais as figuras acabam por conter o espectador. Tem-se a sensação de um envolvimento, o espectador é como que capturado num remoinho formado pela trama das formas e das cores. O fato de não haver apelo à ilusão de profundidade ainda torna o mural mais desconcertante. Pois convida o espectador a 'mergulhar naquele mar', mas, ao mesmo tempo, fica claro que isso se dá no plano da imagem. O mergulho do espectador reconstitui o percurso de Portinari. O artista, ao se liberar dos preconceitos e mergulhar na arte, age como num jogo ou como numa descoberta dos segredos do fundo do mar. Ao nadar pela superfície do muro — interior do mar — ele vai gerando espaços de cor e de formas. Um mergulho em amplas curvas de exploração. Não mais os limites da razão ideológica, mas os da descoberta do impossível, do além, do mais ao fundo. Uma ótica submarina que desmente a da superfície, uma visão de profundezas. No mergulho, na alegre sensualidade das águas, surge a imensidão do espaço. O painel integra-se na paisagem porque é dela um prolongamento. Sente-se um ar de beira de praia. O trajeto entre a areia e o mar. O mergulho, a saída do mar, areia e sol. Maresia.

O PAPEL DE PORTINARI NO MOVIMENTO MODERNO

Restaria, depois desta tentativa de análise da obra de Portinari até 1945, uma última questão. Por que a unanimidade em torno do artista na década de 1930? Cremos que no decorrer do estudo feito sobre o estilo do artista deixamos praticamente entrevista a razão. Fundamentalmente, porque o estilo de Portinari resulta da procura de conciliação entre duas visões antagônicas de arte, isto é, de uma herança ainda ligada ao universo estético renascentista com a arte moderna. Nessa busca de compromisso, onde ora predomina uma tendência, ora outra, a obra de Portinari em geral manterá permanente a presença da tradição.

Após a Revolução de 1930, o centro do movimento de arte volta para o Rio de Janeiro. Devido às mudanças políticas, a vida cultural vai ganhar uma nova dinâmica e a arte moderna procura sua afirmação social, passando ao mesmo tempo a ser solicitada, uma vez que correspondia às necessidades estéticas de um novo público de arte. A pintura de Portinari corresponderá plenamente a essa demanda. Ela irá responder às novas tendências intelectuais, onde a arte realista de temática social ganha o estatuto de arte revolucionária. Atenderá também a um público novo e mal formado, que podia absorver uma moderniza-

ção da imagem, mas nunca uma transformação. Além disso, a temática brasileira unia num sentimento patriótico intelectuais de esquerda e o público, mesmo burguês, que via naquelas pinturas ou um retrato de um Brasil trabalhador ou simplesmente imagens bem pintadas, harmônicas e equilibradas que podiam ser identificadas. Finalmente, como já dissemos, chegava a ser uma pintura respeitada até pelos próprios adversários acadêmicos.

Mário Pedrosa, num artigo de 1962, recorda o papel de Portinari no movimento moderno: "Cândido Portinari foi o artífice com que a arte tornou-se vitoriosa no Brasil. Houve um tempo em que se afirmava que o artista se declarava moderno porque não sabia desenhar nem pintar. Portinari foi o primeiro a levantar o grande 'prêmio de viagem à Europa' e obteve a medalha de ouro da Escola de Belas-Artes, quer dizer, do centro do academismo tradicional. Depois foi o primeiro artista moderno no Brasil a conseguir a menção honrosa na Exposição Internacional Carnegie. Nós todos, intelectuais e críticos, que o sustentávamos na luta contra o academismo, sempre vimos nele um porta-bandeira." (92) Este trecho de Mário Pedrosa dá a exata dimensão do papel que teve Portinari como o artista que reunia em seu trabalho as condições necessárias para servir como catalisador dos intelectuais e divulgador do movimento moderno.

92. Mário Pedrosa, "Cândido Portinari será sepultado hoje no Rio de Janeiro com honras oficiais", in *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 8 fev. 1962, citado por Anna Teresa Fabris, op.cit.,[70]

É importante, no entanto, assinalar a orientação política dominante entre os modernistas, que ficará implicitamente compreendida nas suas ações, e que era a de conquistar terreno nas instituições oficiais. Essa tática, de uma certa maneira, é bem sucedida, uma vez que aos poucos os modernistas, e Portinari à frente, vão ganhando postos e encomendas. Pois o governo, na mediação que fazia entre modernos e acadêmicos, não quer se ver fora desse consenso geral em torno de Portinari. Enquanto Poder, buscará não apenas fazer parte dessa unanimidade, mas também liderá-la.

Não se pode dizer, no entanto, que tenha havido uma estética oficial, se compreendermos por tal um estilo que o Poder adota como seu e o impõe. Não se pode, portanto, afirmar que Portinari tenha sido um pintor oficial ou que tenha na sua pintura feito propaganda dos ideais governamentais. O que houve foi uma recuperação por parte do Poder da tática adotada pelo movimento modernista, onde o governo utilizará o apoio a Portinari como exemplo do seu mecenato. Se, a partir do prêmio obtido em 1935, o artista começa a se tornar um nome público, seria também graças à repercussão alcançada pelas sucessivas encomendas do Estado ou por iniciativas como a grande exposição do artista que o Ministério da Educação patrocinou em 1939 no Museu de Belas-Artes.

Mas se não houve uma arte oficial, não significa que o estilo de Portinari não pudesse também ser assimilado pela ideologia do Poder. No que se refere ao aspecto temático, se a orientação de Portinari não correspondia a um patriotismo evidente e épico, como talvez fosse o desejo do governo, não significa que não pudesse ser recuperado. A dignidade que o artista confere ao trabalhador, o destaque que dá ao personagem popular, enfim, todos aqueles assuntos que ele abordou não podiam ser negados por um poder para quem a questão social (mesmo que dentro de uma ótica populista) constituía uma das bases de sua política. Mas se a pintura de Portinari pôde ser recuperada, foi principalmente porque a sua concepção formal era conciliável com a estratificação simbólica de uma ideologia conservadora.

Em 1939, a concentração de todas as atenções sobre Portinari

começa a provocar reações. A partir de um incidente banal, de indicação por parte do governo brasileiro de nomes para uma enciclopédia de arte norte-americana, cria-se uma polêmica provinciana. O episódio é aproveitado por aqueles que consideravam que o prestígio de Portinari estava impedindo o reconhecimento de outros artistas para atacá-lo (93). A acusação, se tinha algo de verdadeiro, na medida em que um artista como Guignard vivia praticamente desconhecido, não chegou nunca à análise da política desenvolvida pelos adeptos da arte moderna ou a uma crítica da pintura de Portinari. Mas surgiria aí, pela primeira vez, a acusação lançada contra o artista de pintor do Estado Novo. Na verdade, o endeusamento de Portinari era resultado direto da campanha que durante anos foi realizada por todos os modernistas. Por outro lado, a acusação de pintor oficial só seria procedente se incluíssemos nessa denominação uma grande quantidade de intelectuais e artistas, entre os quais encontraremos os nomes mais significativos do período e que direta ou indiretamente trabalharam para o governo. Mais que uma discussão sobre o oficialismo de Portinari, o que está em causa é a própria visão do movimento modernista no Rio, de conquistar as instituições oficiais. Se verificarmos a evolução da relação entre o Modernismo e o Estado, poderemos considerar que a penetração crescente de intelectuais e artistas no aparelho governamental equivale a um cálculo de absorção graduada feita pelo Poder. Visto que, dentro de uma certa medida, a arte moderna brasileira, tal como era concebida nos anos 30, não representava para o Poder um questionamento ideológico, podendo mesmo servir como um aval simbólico da sua modernização.

93. Cf. Paulo Mendes de Almeida, "Portinarismo" e "Antiportinarismo", e "O choque", in *De Anita ao Museu*, op.cit., p.141, 149 e 155.[2]

tudo, o poder do Estado no Brasil como veiculador ideológico, colocando-se de tal maneira presente, a ponto de parecer impossível qualquer opção fora dele. Se, para a arte moderna, essa convivência oficial possibilitou sua afirmação definitiva e uma divulgação mais ampla, para o governo a recompensa, além do prestígio oriundo da 'magnanimidade' do mecenato, foi a conquista de uma imagem dinâmica e modernizadora. Imagem não radical, é claro, pois ao mesmo tempo os acadêmicos também eram amparados.

O artista mais representativo desta segunda fase do Modernismo é Portinari. Sendo o primeiro artista moderno oriundo da Escola Nacional de Belas-Artes, da qual, aliás, foi aluno brilhante, ganha o prêmio de viagem do Salão Nacional de Belas-Artes e mora em Paris entre 1928 e 1930. Portinari vai ser também o artista plástico que receberá, nessa fase, o maior número de encomendas governamentais. Ele é, finalmente, o primeiro artista modernista a ser conhecido nacionalmente, sendo o seu trabalho exemplar como demonstração das concepções da arte brasileira daquele período.

Ao voltar da Europa, onde entra em contato com a arte moderna, Portinari tende rapidamente para o Modernismo. Mas é preciso se considerar que, a essa altura, já existe um espaço moderno caracterizado no Brasil. A essa base a pintura de Portinari acrescenta os novos pontos de vista da pintura social. O Modernismo vive um momento de nova síntese onde os elementos a considerar seriam o espaço pós-cubista, o nacionalismo e a arte social. O resultado é uma pintura mais realista, na qual há uma intenção expressa de retratar situações e a busca de uma comunicação mais imediata.

Fora do esquema oficial, a circulação da produção de arte no Rio de Janeiro era mínima. Existiam as exposições em locais improvisados como o Palace Hotel e começavam a surgir os primeiros colecionadores particulares. Outro meio que exercerá um papel importante para a sobrevivência dos artistas, além da ilustração, será o retrato. Portinari consegue, com algum sucesso, conjugar todas essas possibilidades, sendo um dos poucos artistas do período a viver de seu trabalho.

Em São Paulo, apesar da Revolução de 1930, e sobretudo após a derrota de 1932, procura-se criar condições de continuidade para o movimento cultural. Aí também o número de adeptos da arte moderna havia aumentado, ultrapassando o círculo fechado da burguesia. Os salões da aristocracia rural já não podem oferecer o mesmo brilho e condições, como centro de reunião. Além disso, vão aparecer dissidências entre os modernistas, um tanto baseadas em origens de classe. Isso não impede que o recurso que esses setores divergentes utilizarão para a permanência da atividade artística seja semelhante, ou seja, a criação de clubes culturais. Surgem assim a SPAM (Sociedade Pró Arte Moderna), patrocinada por figuras da burguesia, e o CAM (Clube de Arte Moderna), formado por artistas geralmente de classe média e com uma certa orientação esquerdizante. Mas não se tratava de uma divisão rigorosamente compartimentada, pois vamos encontrar algumas pessoas presentes em ambas as associações, e mesmo nas exposições realizadas pela SPAM, participavam vários artistas pertencentes ao CAM.

A SPAM começa com um baile de Carnaval para arrecadar fundos e termina com um outro para pagar suas dívidas. Entre estes dois bailes, que foram grandes acontecimentos na alta sociedade paulista, realizam-se várias conferências, concertos e duas exposições. A primeira reunia as coleções particulares de arte moderna francesa pertencentes a Paulo Prado, Olívia Penteado e Tarsila. Ao contrário dos poucos

quadros que haviam ilustrado a conferência de Blaise Cendrars em 1924, assistida por poucas pessoas, esta era a primeira vez que em São Paulo acontecia uma mostra pública de arte moderna. Embora no Rio de Janeiro, em 1930, Vicente do Rego Monteiro tenha apresentado uma exposição da Escola de Paris, a de São Paulo era constituída por obras bastante representativas e adquiridas por colecionadores brasileiros. A importância que teve essa exposição pode ser medida pelos artistas que reuniu, como, por exemplo, Léger, Picasso, De Chirico, Brancusi, e ainda Delaunay, Juan Gris, Lipchitz, Gleizes, Dufy, Foujita, Marie Laurencin, Lhote e Le Corbusier.

O CAM era incentivado, sobretudo, por Flávio de Carvalho e, tal como a SPAM, funcionou entre 1932 e 1933. Mas suas atividades parecem ter sido maiores e mais dinâmicas. No CAM vamos encontrar conferências como a de Mário Pedrosa, "Teoria marxista sobre a evolução da arte", a de Caio Prado Jr. a propósito da sua viagem à URSS, como também a de Tarsila sobre o cartaz soviético, e até a de Siqueiros, então de passagem pelo Brasil.

Essas divisões entre as duas associações podem ser resumidas pelo maior mundanismo de uma, contra um caráter mais político da outra. No que diz respeito especificamente à arte moderna, poderíamos dizer que as duas se completam nos esforços para a sua afirmação social. A maneira ainda fechada de se congregar, encontrada pelos artistas paulistas, mostra resquícios das reuniões dos palacetes e confirma o retraimento da arte moderna diante de um meio ainda preponderantemente hostil a ela. É interessante lembrar que Tarsila só exporia no Rio e em São Paulo em 1929, talvez por se sentir assegurada diante da crítica, pelas suas duas exposições em Paris. Em todo caso, a implantação da arte moderna em São Paulo surge da conjugação da atividade desses setores mais esclarecidos da burguesia, associada ao entusiasmo dos jovens intelectuais. Esse tipo de frente de ação cultural permitirá à arte moderna se desenvolver sem uma dependência direta do governo. É desse conjunto de fatores que poderemos encontrar mais tarde as bases de onde nasceriam o Museu de Arte Moderna e a Bienal de São Paulo. Se mais tarde, no Rio, o exemplo do Museu de Arte Moderna de Nova York irá servir como um modelo para a criação do seu próprio museu e de uma alternativa diferente da patrocinada pelo Estado, em São Paulo essa autonomia já fazia parte das próprias origens do sistema de arte.

Nesse período, portanto, as dificuldades ainda são grandes. A SPAM se autodissolve após uma campanha de imprensa movida contra ela por 'atentado aos costumes', após seu último baile de Carnaval. O CAM, como não conta com os 'eloqüentes' nomes das senhoras que compunham a comissão social patrocinadora do baile, é fechado pela polícia. A desculpa encontrada é a encenação de uma peça de Flávio de Carvalho, cujo crime era o de ser moderna.

Levaria ainda três anos para que os modernistas paulistas se reorganizassem. A nova maneira encontrada foi a realização do Salão de Maio, que reuniu quase todos os artistas modernos de São Paulo e muitos do Rio. A importância desse salão, na sucessão de iniciativas que foram determinando a existência social da arte moderna, deve-se ao seu sentido de independência. Além dos três Salões de Maio organizados terem sido financiados por subscrições, eles não possuíam prêmios. Mais uma vez, o contraste com o oficialismo do Rio de Janeiro, onde prevalecia a permanência entre os modernos de formas associativas tradicionais, se faz sentir. (47)

47. Cf. Paulo Mendes de Almeida, *De Anita ao Museu.*[2]

Apesar de todos os problemas que lhe são interpostos, a arte moderna consegue prosseguir seu processo de afirmação. A conseqüência provável deste amadurecimento são as divergências estéticas no interior do movimento. Em 1937, pouco depois do Salão de Maio, inaugura-se a exposição da Família Paulista, cujo núcleo era o Grupo Santa Helena. Esse grupo possuía uma composição pouco comum, pois era constituído por ex-artesãos profissionais da pintura de decoração que acabaram passando para a pintura de cavalete. A sua situação no ambiente artístico leva-os à posição curiosa em que "os modernistas não lhes davam atenção, por julgá-los acadêmicos, e os acadêmicos os desprezavam como herméticos futuristas." (48) A polêmica em torno da Família Paulista teve como centro o valor do aprendizado técnico em arte, por eles muito valorizado. Na realidade, embora não se defrontassem posições antagônicas, visto que todos eram modernos, as divergências mostram posturas diferentes diante da arte moderna. Realmente, a crescente adesão ao Modernismo implicava algumas vezes no surgimento de artistas despreparados, sem uma compreensão clara dos objetivos e meios de expressão do movimento. No entanto, a posição da Família vinha marcada por uma visão conservadora do problema da técnica na arte. Aos desacertos de uma parcela sem significação de modernistas, eles propunham um retorno a uma eterna técnica de pintar, o que encobria uma visão estética conformista.

48. Ibid., p.133

A arte moderna dos anos 30, ao contrário da literatura, vai existir, salvo exceções isoladas, somente no Rio e em São Paulo. Como vimos, depois de seu papel fundamental na abertura do Brasil para a atualização cultural, ela irá, por caminhos diferentes, buscar sua afirmação nestas duas cidades, estabelecendo as bases atuais de existência da arte na sociedade brasileira. Pode-se dizer que no final da década de 1930 o projeto modernista conseguiu, em todas as áreas nas quais se lançou, uma implantação definitiva.